

MARIA TARNOGÓRSKA  
Uniwersytet Wrocławski\*

## Parodia w służbie nonsensu. Przypadek Stanisława Barańczaka

Parody's role in nonsense: the case of Stanisław Barańczak

### Abstract

This article presents the work of Stanisław Barańczak as a spectacular example of using parody in modern nonsense literature. In the case of Barańczak, broadly conceived parody turns out to be an omnipresent device that lends a distinctive and original character to his nonsense texts. The author's parodic play is based, on the one hand, on classic nonsense poetry of English literature (Edward Lear), an object of sophisticated re-writing in translation, and on the other hand, on the Polish literary canon easily recognizable by the educated reader. Thanks to this level of intertextuality, nonsense gains an intellectual form as well as an in-joke function. The special domain of Barańczak's work is nonsensical parody of academic discourse resulting in his 'private theory of literary genres' contained in *Pegaz i debiut* (1995) and supplemented by a long register of newly invented nonsense genres ('mnemonic paraphrase' such as Hamlet's Soliloquy, its beginning lines successively following alphabetic order to facilitate role learning by actors or 'mankofon', a literary text free from 'difficult' sounds and meant for people with speech impediments). The proliferation and variety of parodic techniques in Barańczak's work leads to the conclusion that the definition of nonsense as a parody of sense finds a convincing confirmation in modern intellectual nonsense, being a remarkable variant of pure humorous intertextuality.

\* Zakład Teorii Literatury, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego  
Plac Nankiera 15, 50-140 Wrocław  
e-mail: majkatarn@poczta.onet.pl

Jeśli zgodzić się z tezą, iż nonsens, traktowany jako odrębny fenomen literacki, stanowi nie tyle brak, co parodię sensu, pokrewieństwo obu zjawisk uznać można za „genetyczne”, zatem usprawiedliwiające sferę bliskich wzajemnych kontaktów. Jak twierdzi Leonard Feinberg, opisując mechanizm nonsensowej „transgresji” jako ucieczki od „tyranii rozumu”, dokonuje się ona nie za sprawą głupca czy szaleńca, lecz kogoś „stosującego przeciw-logikę (*a counter-logic*), która parodiuje konwencjonalne myślenie”<sup>1</sup> (Feinberg 1978: 177–178). Wielu badaczy literatury nonsensu jako istotną cechę opisywanej przez siebie dziedziny twórczości wymienia właśnie jej parodystyczny charakter: Dieter Petzold mówi o „zaskakującej różnorodności elementów parodystycznych w dziełach literatury nonsensu” oraz „powinowactwie nonsensu i parodii” (1972: 53), Noel Malcolm orzeka w sposób wartościujący, iż „we wszystkich najlepszych utworach poezji nonsensu zasadniczą rolę odgrywa element literackiej parodii” (1997: 89), Jean-Jacques Lecercle konstatuje: „parodie pojawiają się często w tekstach nonsensowych” (1994: 170), zaś Wim Tigges, nawiązując do klasycznego artykułu Edwarda Stracheya *Nonsense as a Fine Art* z 1888 r. („The Quarterly Review”), wymienia nawet osobną kategorię „parodystycznego” nonsensu (1988: 7). Bardziej wnikliwe spojrzenie na kwestię rozważanej tu zależności przynosi wyróżnienie kilku dodatkowych czynników, decydujących o współdziałaniu nonsensu i parodii w obrębie jednej poetyki:

1. ich niesamodzielnosci, wynikającej z intertekstualnej natury — „nonsens nie może się obyć bez tła sensu” (Barańczak 1998b: 15), „parodia jest transformatywna w swojej relacji z innymi tekstami” (Hutcheon 2007: 73)<sup>2</sup>;
2. ludyczności, sytuującej oba zjawiska w świecie określonym przez reguły gry i zabawy: „świat nonsensu jest światem zabawy” („the nonsense world is a play world”; Ede 1987: 60), „Satyra jest lekcją, parodia jest grą” (Nabokov, *Strong Opinions*; cyt. za: Hutchon 2007: 131);
3. niepowagi: „Parodia, podobnie jak nonsens, ma żartobliwy charakter” (Tigges 1988: 135).

Przytoczone tu wątki teoretyczne zachęcają niewątpliwie do konfrontacji z materiałem literackim, który pozwoliłby określić specyficzną postać parodii, podporządkowanej coraz bardziej wyrafinowanym formom współczesnego nonsensu. O ile bowiem, co trzeba podkreślić, paro-

<sup>1</sup> Przekład mój — M.T.; także wszędzie tam, gdzie nie podano nazwiska tłumacza.

<sup>2</sup> Autorka nawiązuje w tym sformułowaniu do znanej koncepcji G. Genette’a (1996).

dystyczny wydzźwięk klasycznego nonsensu spod znaku Lewisa Carrolla i Edwarda Leara wydaje się dziś mało czytelny, pozostając w sferze ukrytych tekstowych związków (np. odniesienia do utworów Waltera Scotta czy Williama Wordswortha w wierszowanych partiach *Po drugiej stronie lustra*; zob. Hildebrandt 1962: 47–48; Barańczak 1998b: 10), jak również opiera się na dość dobrze rozpoznanych typologicznych wariantach (wzorzec konkretnego tekstu lub gatunku, jak np. *Dong o Świecącym Nochalu* Edwarda Leara jako nawiązanie do „romansu o miłości błędnego ryceza” czy „epopeiczność” *Dziąbki* tegoż autora; Barańczak 1998b: 13), o tyle współczesna wersja często charakteryzuje się ostentacyjnością i skomplikowaniem, które zmuszają do uznania szeroko rozumianej parodii za jeden z podstawowych środków kształtowania nonsensowego efektu.

Z pewnością nie jest dziełem przypadku, iż nonsens parodystyczny stał się wizytówką niepoważnej twórczości Stanisława Barańczaka — tłumacza i popularyzatora anglojęzycznej literatury nonsensu, zgromadzonej przede wszystkim w imponującej historycznoliterackim rozmachem (od Szekspira do Johna Lennona) i różnorodnością form gatunkowych antologii *Fioletowa korona* (I wyd. w 1993 r.) oraz w tomie *44 opowiadanki*, zawierającym wierszowane utwory Edwarda Leara, Lewisa Carrolla, Williama Schwencka Gilberta, Alfreda Edwarda Housmana i Hilaire’a Belloc’a (1998). Już sama strategia przekładu ujawnia niepohamowaną skłonność tłumacza do podejmowania humorystycznego, parodystycznie nacechowanego dialogu z tekstem oryginalnym, o czym świadczy nie tylko częsta niezgodność rozmiarów anglojęzycznej wersji i jej przekładu, lecz także obecność w tym ostatnim „naddatków”, wyraźnie wskazujących na istnienie nadbudowanej nad poziomem autorskim instancji. Dwujęzyczność *44 opowiadanki* stanowi przy tym szczególną okazję do zaprezentowania efektownej gry twórcy przekładu z literackim pierwowzorem, której celem staje się „prze-pisanie” tekstu w konwencji bardziej wyrafinowanej, odbiegającej od infantyliżującej wizji dziecięcego nonsensu. Tak więc Dziąbki odpływają w morze nie w sienie, lecz w „kuchennym przyborze”, brzmiały jasno konstatacja „Jakże jesteśmy mądrzy” („How wise we are!”) zastąpiona zostaje bardziej zintelektualizowaną frazą „Każdy rad był, że z niego taki mędrzec i stoik”, zaś określone pospolitą nazwą brunatne góry („mountains brown”) to w nowej wersji Tabaczkowe Góry, których nazwa własna zdaje się skrywać niecodzienną, wymykającą się wyobraźniowym stereotypom zawartość. Barańczak bawi się tekstem Leara, dodając mnóstwo nieistniejących w nim szczegółów („Sprzęt do Wydobywania Ofiar spod Śnieżnych Lawin” czy pioruny bijące „szast-prast”), co więcej, eksponuje swą obecność na poziomie metatekstowym, manifestując w ten sposób wyższy w stosunku do oryginału stopień świadomości literackiej<sup>3</sup>:

Na pieniącej się fali całą noc żeglowali  
I noc całą w tonacji B-dur  
Taką piosnkę nucili przygrywając na gongu,  
Aż się na widnokregu (**dla rymu: widnokragu**)  
Zjawił zarys Tabaczkowych Gór.

(Lear 1998: 37; *Dziąbki*; podkreśl. — M.T.)

W *Dongu o Świecącym Nochalu* parodystyczna gra z pierwowzorem zdaje się jeszcze bardziej skomplikowana, przekształcając się w parodię parodii, jaką pierwotnie — na poziomie gatunkowym — stanowił tekst Edwarda Leara. Tłumacz nie poprzestaje tu na mieszczących się

<sup>3</sup> Na ten element twórczości parodystycznej zwraca uwagę R. Nycz (1995: 161).

w horyzoncie autora odniesieniach do romantycznej poetyki, lecz toczy własną grę z jej konwencją, tworząc dodatkowe pola intertekstualnych zabiegów. Do najbardziej wyrazistych należą niewątpliwie komiczne konstrukcje metaforyczne, służące „parodii nastroju”, by przypomnieć dawną kategorię Juliana Tuwima, opatrzoną przez niego następującą wykładnią: „Nie jest to ani karykatura form literackich, ani karykatura cech indywidualnych pewnego pisarza. Jest to, że tak powiem obnażenie absurdu, jaki się kryje w nastroju pewnego *genre’u* czy utworu” (Tuwim 1927: 2). Sygnałem charakterystycznej dla nonsensu antysentymentalnej i antysymbolicznej postawy<sup>4</sup> są zatem — stanowiące naddatek wobec oszczędnego w podobne środki tekstu Leara — skrajnie odpoetyzowane, oparte na komicznej inkongruencji elementów, niby-metafory: „głucha ciemność na kształt płaszcza / Kładzie się ciężko i rozplaszcza”, „fal spienionych dziki gniew / Bije w wybrzeża skalną brew”, „serce rozdarte niby strąk”. Widomym znakiem parodystycznej intencji są również humorystyczne przekształcenia silnie zleksykalizowanych metafor, należących do stałego repertuaru romantycznej stylistyki: „uchem duszy łowił echo po refrenie” czy „zakochany całą duszą”. Dobrze obeznany z literaturą polską czytelnik dostrzeże także wpleciony w kwestię Donga cytat z wiersza *Testament mój* Słowackiego — tyle że w kontekście, odbierającym mu wszelki patos i powagę: „I rzekł: »Ja chyba zidiociałem / — Tam do licha! Niech żywi nie tracą nadziei!«” (Lear 1998: 45; *Dong o Świejącym Nochalu*).

Co znamienne, typowy dla romantyzmu mistycyzm, jakże odległy od pozbawionego transcendentnego wymiaru świata nonsensu, przewrotnie pojawia się w wersji przekładowej, by, jak się wydaje, ostatecznie przypieczętować różnicę między dziewiętnastowiecznym kodem pierwotnym, a jego wzbogaconym o dodatkowe poziomy gry intertekstualnej wariantem tłumaczeniowym. Jak na literaturę nonsensu przystało, wprowadzony przez Barańczaka pierwiastek mistyczny objawia się w najmniej oczekiwany sposób — sparodiowany poprzez zetknięcie z trywialną materią, której opis (znów — posiadający wyraźne naddatki w stosunku do oryginału) cechuje „*elephantiasis* szczegółów” (określenie Juliana Tuwima ze słynnego szkicu *W oparach absurdu*) (Tuwim 2008: 387), jak w przypadku Świejącego Nochala tytułowego bohatera:

Nochal tak osobliwy, jak tylko być może!  
 W Kolosalnym Rozmiarze, Koralowym Kolorze,  
 Umocowany paskiem elastycznym „Hector”,  
 A w wydrażonej w koniuszku Komorze  
 Mieszczący na trójnogu potężny Reflektor-  
 Wszystkie Szczeliny przy tem  
 Szczelnie zatkane Kitem  
 (Aby żarówki nie upstrzyły muchy,  
 Ani nie stlukły silne zawieruchy) —  
 Z wyjątkiem oczywiście Dziurek, które ślały  
**Mistyczne** snopy światła przez Mroki i Szkwały.

(Lear 1998: 45, 47; *Dong o Świejącym Nochalu*; podkreśl. — M.T.)

Wybrane tu spośród wielu przykłady ujawniają rolę parodii jako istotnej podstawy relacji między tekstem oryginalnym a przekładem, sytuującej ten ostatni w sferze wyrafinowanej literackiej zabawy. Ów szczególny, właściwy Barańczakowi styl przekładu znajduje swoiste

<sup>4</sup> Jak pisze E. Sewell: „symbole należą do poezji, nie do Nonsensu” (1987: 196).

przedłużenie w obrębie jego „niepoważnej” i zakorzenionej w tradycji nonsensowego humoru twórczości, w dużej mierze warunkowanej właśnie przez — jak sam to nazywa — „umiejętności pastiszowo-parodystyczno-trawestacyjne” (Barańczak 2008: 139). Różnorodność form i gatunków, powstałych przez zetknięcie wyobraźni nonsensisty z gotowym oraz — co równie ważne — uporządkowanym przez badaczy światem tekstów literackich oznacza więc w tym wypadku triumf intertekstualności, rozumianej za Laurentem Jennym jako „machina wywołująca zamęt” (1988: 292) w dziedzinie ustalonych sensów. To niezwykle trafne ujęcie wspólna niewątpliwie z przekonującym i sugestywnym rozróżnieniem, dokonany przez Emile’a Cammaertsa w legendarnej już dziś pracy *The Poetry of Nonsense*, wydanej po raz pierwszy w 1925 r.: „Istnieją dwa sposoby ucieczki z domu, w którym mieszka zdrowy rozsądek („The house of Common sense”) — przez wybicie okien lub poprzestawianie mebli, przez magię baśniowego świata lub właściwe nonsensowi wywrócenie porządku” (1971: 28). Praktykowany stale przez Barańczaka rodzaj komicznej intruzji w materię cudzego tekstu<sup>5</sup> będzie zatem odpowiednikiem drugiej z wymienionych tu strategii, pozostawiającej po sobie ożywczy rozgardiasz, daleki jednak od barbarzyńskiej anarchii. Narzędziem owej „metodycznej”, jak się okaże, intruzji jest przede wszystkim szeroko pojęta — a więc *sensu largo* — parodia<sup>6</sup>, dopuszczająca najdziwniejsze nawet przekształcenia wzorców literackich. Najbardziej imponującą kolekcję takich przekształconych na sposób ekscentryczny tekstów stanowi niewątpliwie zbiór *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza* (1995a), zawierający zaliczane do klasyki literatury polskiej, znane ze szkolnego kanonu utwory w nowej, nonsensowej wersji. Zgodnie z przekonaniem autora, znajdującym potwierdzenie w licznych poświęconych literackiemu nonsensowi pracach, świat kształtowany na takich zasadach posiada własną logikę, jednak jest ona „nie całkiem uchwytna”<sup>7</sup>, nonsensowa właśnie. W omawianym zbiorze pierwszą, narzucającą się oznakę istnienia wpisanego w całość porządku stanowi postać głównego bohatera-intruzja, konsekwentnie przenikającego do każdego tekstu i zakłócającego właściwy mu układ znaczeń. Mikołaj Rej staje się więc autorem *Żywota słonia poczywego*, Jan Kochanowski — fraszki *Na słonioną lipę*, a Mikołaj Sep-Szarzyński – sonetu *O nietrwalej miłości słoni świata tego*; Mickiewicz pisze *Lilije: elefantazję gminną*, Broniewski zaś wiersz-apel *Bagnet na kiel*. W dobrze znanej anonimowej satyrze pojawiają się „leniwe słonie”, „Filon miły [...] kłapie parą swych uszu” pod baobabem, umierający śmiercią bohaterską Pulkownik okazuje się „Słonicą-bohaterem, / Trąbonosą Emiliją Plater”, Kozak z poematu Malczewskiego pędzi na „szybkim Słoniu”, natomiast miejscem gęstej od erotyki akcji wiersza Leśmiana jest „bananowy chruśniak”. Także w warstwie językowej dochodzi do charakterystycznych przejęczyń i przeinaczeń o wyraźnie parodystycznym przeznaczeniu:

Gościu, siądz pod mym liściem, a odpoczni sobie!  
Nie dojdzie tutaj **Słoń cię**, przyrzekam ja tobie...

(Barańczak 1995a: 10; *Na słonioną lipę*)

<sup>5</sup> Można to zapewne uznać za odpowiednik wyróżnionej przez J. Ziomka „parodii zbudowanej poprzez immutację” (*per immutationem*), która polega na wprowadzeniu do tekstu obcego elementu (2000: 112, 128).

<sup>6</sup> Najbardziej przydatne w kontekście niniejszych rozważań wydaje się pojęcie sformułowane przez H. Markiewicza: „Parodia *sensu largo*: komiczne naśladowanie lub przeróbka wzorca literackiego przy pomocy dowolnych środków. Wzorcem może być zarówno konkretny utwór, jak zespół cech charakterystycznych twórczości określonego pisarza czy poetyka gatunku literackiego” (1974: 122).

<sup>7</sup> Zob. rozważania na temat *Łowów na Snarka* (Barańczak 1998b: 15–16).

Młodości! ty nad poziomy  
Wylatuj, a okiem **Słonia**  
Zezwierzęcenia ogromy  
Przeniknij, od Pchły do Konia.

(Barańczak 1995a: 20; *Oda Słonia do Młodości*)

Odkąd zniknęła jak **Słoń** jaki złoty —  
W namiocie nie mam poczucia ciasnoty.

(Barańczak 1995a: 30; *Ojciec zadržumionych w Szwajcarii*)

**Słoniczku** mój! a leć, a pieć!

(Barańczak 1995a: 27; *Do słonია B... Z*; wszystkie podkreśl. — M.T.)

Oprócz wyrazowych podstawień, przypominających tzw. malapropizm<sup>8</sup>, opartych na prowadzącym na znaczeniowe manowce podobieństwie dźwiękowym, parodiujące oryginalne przekręcenia dotyczyć mogą całych fraz utworu, co z kolei budzić może skojarzenia ze spooneryzmem<sup>9</sup> (Esar 1954: 55–57), równie chętnie co malapropizm wykorzystywanym w angielskiej literaturze niepoważnej: zam. „proste promienie” — „postne trąbienie” (*Na Słoniową lipę*, s. 10) czy zam. „Słońce krwawo zachodzi” — „Słoń to krwawy nadchodzi” (*Trąba morska*, s. 24). Bywa również, iż parodystyczna ekwilibrystyka Barańczaka prowadzi do kontaminacji różnych tekstów tego samego autora, jak w przypadku *Ojca zadržumionych w Szwajcarii* czy hybrydycznej parodii wiersza Norwida *Sila-ich*, w której końcowy wers stanowi transformację słynnego zdania z poetyckiej odezwy *Do obywatela Johna Brown* — „Noc idzie — czarna noc z twarzą Murzyna!”:

Ogromne wojska, bitne generały,  
Policyj tajnych, widnych zbieranina —  
Czegóż po wieków — wiek będą się bały?  
Ot, że Słoń idzie... czarny Słoń z twarzą Murzyna!...

(Barańczak 1995a: 33; *Sila-ich*)

Skrojone na nowo, na miarę Słonia, uświęcone i nierzadko zaprawione patosem dzieła literatury polskiej nabierają wyraźnie nonsensowego charakteru, który czyni je niepodatnymi

<sup>8</sup> Zob. Esar 1954: 103–105. Oznaczany tym terminem rodzaj „przekrętu” słownego został spopularyzowany dzięki komedii Sheridan *The Rivals* (1775), w której jedna z postaci, Mrs. Malaprop, słynie z tego, iż błędnie posługuje się wyrazami, stosując w miejsce właściwych podobnie brzmiące, choć różniące się znaczeniem zamienniki. Jak pisze autor opracowania: „Sheridan wykorzystał francuski termin *mal à propos*, który znaczy niewłaściwy lub nie na miejscu i przeniósł na jedną z postaci swej sztuki, Mrs. Malaprop” (s. 103).

<sup>9</sup> Zob. także Bourke 1965: 23–24. Spooneryzm to termin pochodzący od nazwiska dr. Williama Archibalda Spoonera (1844–1930) — duchownego i dziekana New College w Oksfordzie, który słynął z lapsusów językowych, polegających na przekręcaniu słów użytych w wypowiedzi. Esar podaje m.in. następujący dziewiętnastowieczny przykład: zamiast „Bow not thy knee to an idol” pastor mówi: „Bow not thine eye to a needle” (Esar 1954: 56). O zjawisku tym jako „odmianie malapropizmu, czyli przejeżdżenia” pisze także sam Barańczak (Barańczak 2008: 65–66), jako przykład komicznie działającego spooneryzmu podając kwestię wypowiedzianą w filmie *Cztery wesela i pogrzeb* przez „księdza-debiutanta”: „»Holy Spigot« (dosł. święta zatyczka albo czop, kurek od beczki itp.) zamiast »Holy Spirit« (Duch Święty)”.

na interpretację „serio”, poszukującą ukrytych pod powierzchnią tekstu znaczeń. Wszelkobeobna, totalna parodia, przenikająca do najgłębszych zakamarków przejmowanych z tradycji utworów, zdaje się nie posiadać innego celu prócz „czystej zabawy”<sup>10</sup>, unieważniającej wszelkie ideologiczne, związane ze „sprawą polską” odczytania. Już w samym tytule zbioru „unieszkodliwia” ona bogoojczyźniany frazes, zaś w swej szczególnie agresywnej formie stanowi istny zamach na pelen patriotycznych uniesień hymn Kasprowicza:

Rzadko na moich wargach  
Zjawia się święta, jedyna,  
W dymie pożarów wędzona  
Najdroższa nazwa: słonina.

Atoli gdy zjawi się — warga,  
Drżąca lecz trwodze daleka,  
Idzie od razu na całość:  
»Poproszę dwadzieścia deka«.

(Barańczak 1995a: 36; *Rzadko na moich wargach*)

Wzniosła patriotyczna stylistyka tworzy tu oprawę dla trywialnej sytuacji, a wynikający z tego zestawienia efekt nonsensu wzmacnia dodatkowo fałszywa etymologia, jaką sugeruje kontekst całości tomu: „słoniowy” źródłosłów słoniny. Warto dodać, iż słoń to zwierzę, którego anatomiczna dziwność niejednokrotnie inspirowała twórców literatury nonsensu. Jak pisze Jerzy Cieślowski: „Słoń jest surrealistyczny”, „nie ma początku, lecz tylko dwa końce”, nie dziwi zatem jego „kariera w literaturze absurdu i nonsensu”<sup>11</sup> (przykład *Słonia Trąbalskiego* Tuwima, którego pierwodruk, co znamienne, ukazał się w „Wiadomościach Literackich” — najważniejszym piśmie literackim dwudziestolecia międzywojennego). Słoń postrzegany jako przyrodnicze *curiosum*, dziwak w świecie przyrody, to zatem idealny mieszkaniec świata nie tylko dziecięcego, jak pokazuje przykład Barańczaka, nonsensu.

Charakterystyczną dla nonsensu dziwność, osiąganą za pomocą oryginalnych, będących wynalazkiem autora postaci parodii, prezentuje również tom *Pegaz z debiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (I wyd. Londyn, 1995), nawiązujący do koncepcji słynnego „panopticum poetyckiego” Juliana Tuwima *Pegaz deba* (1950). Zgodnie z wyrażonym w podtytule książki zamiarem, duch parodystycznej zabawy wcielił się tutaj w ideę gatunku, przynosząc szereg form, wzbogacających repertuar rodzimej literatury nonsensu. Należą do nich:

1. „mnemotechniczne parafrazy” (odmiana alfabetonu), które stanowią udogodnienie dla pamięci aktorów, usiłujących przyswoić sobie obszerne często partie tekstu, co znakomicie ilustruje „wersja nowa, skomponowana alfabetycznie, a przez to skuteczniejsza mnemotechnicznie” *Monologu Hamleta*.

<sup>10</sup> „Brak jakiegokolwiek tendencji” odróżnia, jak twierdzi A. Schöne, nastawioną na radość płynącą z zabawy („Spiel Freude”) poezję nonsensu od skażonej dydaktyzmem i moralizatorstwem satyry czy ironii (Schöne 1954: 132).

<sup>11</sup> Cieślowski 1985: 335, 231, 336; zob. także Abramowska 1988: 13. Autorka zalicza odznaczającego się „monstrualnym” rozmiarem słonia do zwierząt „z natury groteskowych”.



Akces? Absencja? Ach, amok antytez!  
 Być byle biernym, bezmyślnym bydlęciem,  
 Celem cynicznych ciosów Czasu — czy  
 Dać dowód dużo dojrzałszej dzielności:  
 Elektryzować etykę energią,  
 Forsować fosy fatalnej Fortuny?

(Barańczak 2008: 15–16);

2. mankamęty, będące wytworem sytuacji pewnego braku, który, jak się okazuje, sprzyjać może genologicznej wynalazczości: np. niewystępowanie polskich znaków diakrytycznych na klawiaturze komputera prowadzi do powstania mankografu — podgatunku, który pozwala na reprodukcję tekstów, jak choćby Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, tak, „Jak wyglądałby [...], gdyby w Paryżu w latach 1830 nie było jeszcze w sprzedaży programów komputerowych z polskimi czcionkami” (Barańczak 2008: 49), zaś sposobem na wady wymowy staje się „eksperymentalna ekstrakcja” feralnej głoski, dająca podstawę innemu podgatunkowi mankamętu, występującemu pod nazwą mankofonu — zamiast więc najeżonego podstępą głoską „r” wersu sonetu Mickiewicza *Burza*: „Zdarto żagle, ster prysnął” otrzymujemy tuszującą niedoskonałości wymowy „wersję mankamętową”: „Spadły żagle, maszt trzasnął” (Barańczak 2008: 52);
3. fonety, czyli parodie przekładu, ignorujące znaczenia oryginału, zachowujące natomiast cechy jego brzmienia w języku polskim, na które nałożone zostają zupełnie nowe treści, jak w przypadku śpiewanej kwestii Don Giovanniego z opery Mozarta: „Vieni, mio bel diletto!” — „Wiej mi, bo tnę żyłeta!” (Barańczak 2008: 103).

Do repertuaru wymienionych tu gatunków dodać także trzeba odznaczające się komiczną zwięzłością streszczenia sławnych dzieł literackich, które, jak twierdzi Gerhard Grümmer „także zaliczają się do parodii w szerszym znaczeniu” (1985: 216). Pojawiają się one jako *Appendix: Podstawowe utwory W. Szekspira, przystępnym sposobem streszczone i dla celów mnemotechnicznych w formę wierszową przyodziane* w tomie *Biografioly* (1991), popularyzującym pod polską nazwą ‘biografiol’ *cleribew* — angielski gatunek poezji nonsensu. Przypisywane parodii przerysowanie cech wzorca występuje tu na poziomie fabuły, skondensowanej do czterech krótkich wersów, mieszczących w sobie potężną dawkę dramatyzmu, mierzoną liczbą śmiertelnych ofiar:

#### HAMLET

Duch: brat jad wiał do ucha  
 Syn ducha: o, psiajucha!  
 Stryja w ryj? Drastyczny krok.  
 Zwłoka. Jej finał: stos zwłok.

#### ROMEO I JULIA

Rody Werony: wraży raban.  
 Młodzi: hormony. Starzy: szlaban.  
 Mnich: lekarstwem zielarstwo?  
 Finał: trup grubą warstwą.

(Barańczak 1991: 43)

Nonsensowa genologia Barańczaka istnieje więc w dużym stopniu dzięki różnym postaciom parodii, które budują autonomiczną rzeczywistość gier intertekstualnych, wymagających szczególnej wiedzy literackiej, jak również opowiedzenia się po stronie bezinteres-

sownego, niczemu niesłużącego humoru<sup>12</sup>. Nonsense objawia tu swój w pełni intelektualny charakter, sytuując się poza terytorium sztuki, nasyconej życiowymi emocjami<sup>13</sup>.

Stalym elementem nonsensowej twórczości Stanisława Barańczaka jest wreszcie parodia dyskursu naukowego, który jako najsilniejszy przejaw „tyranii rozumu”, by nawiązać do niezwykle obrazowej formuły Schopenhauera<sup>14</sup>, stanowi zrozumiały obiekt humorystycznych, zrywających z właściwą mu powagą, przekształceń. Warto przypomnieć, iż ten typ parodii nieobcy był klasycznej, dziewiętnastowiecznej wersji nonsensu, czego przykładem może być *Nonsense Botany* Edwarda Leara, naśladująca, będące efektem ówczesnego rozwoju nauk przyrodniczych, gatunkowe klasyfikacje oraz ich terminologiczną konwencję (Pollybirdia Singularis, Manypeepia Upsidownia czy Tigerlillia Terribilis<sup>15</sup>), jak również eksperymenty z logiką formalną, obecne w *Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (węże jedzą jajka i dziewczynki jedzą jajka, zatem dziewczynki są węzami, jak rozumuje Gołąb w rozmowie z Alicją, co uznać można za parodię sylogizmu<sup>16</sup>). W polskiej literaturze natomiast parodie uczości pojawiają się w międzywojennej twórczości nonsensowej skamandrytów, czego przykładów dostarcza humorystyczna wersja „Przewodnika Biblijograficznego”, zamieszczonego w *Antologii polskiej parodii literackiej*: „Bruchnalski Wilhelm, *Krytyczne zestawienia pierwszych liter we wszystkich wierszach „Pana Tadeusza” jako wstęp do umiejętności literatury polskiej*. Lwów. Nakładem Koła Polonistów. 1925.”; „Kallenbach Józef, Prof. Uniw. Jagiell. *Nieznany spis garderoby domowej domniemanego pradziadka Jacka Soplicy z r. 1727*. Wilno, Nakł. Uniw. Stefana Batorego. 1925” (Tuwim 1927: 82, 83). Kontynuując i twórczo rozwijając tę właśnie tradycję, dochodzi Barańczak do niespotykanych na podobną skalę rezultatów. Nie tylko ustanawia bowiem „prywatną teorię gatunków” nonsensu (*Pegaz z dębiał*), lecz „zaszczepia” nonsense wszędzie tam, gdzie dyskurs naukowy posiada swoje tradycyjne przyczółki i miejsca „ekskatedralne”: we wstępach, przypisach, spisach treści czy indeksach, stanowiących dodatek do „niepoważnej” twórczości:

Badacze wysunęli np. ostatnio śmiałą, ale godną zainteresowania hipotezę, że w *Trenach* Kochanowskiego słowo Orszulka jest imieniem zaufanej Słonicy-sekretarki, której przedwczesne odejście z tego świata wstrząsnęło poetą tak silnie właśnie z uwagi na fizyczne rozmiary zwierzęcia (por. znamienne: „Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim...”). (Barańczak 1995b: 5)

Rzekoma geneza terminu „kalambur” jako odpowiedzi na pytanie gajowego „Co pan robi?” udzielonej przez wypróżniającego się w lesie turystę, jest tak naciągana, że nie stanowi tu konkurencji. (Barańczak 2008: 68, przypis)

<sup>12</sup> O „śmieszności bezinteresownej, niczemu nie »służącej«” mówił Barańczak w rozmowie z Piotrem Szewcem (Barańczak 1998a: 10).

<sup>13</sup> Jak twierdzi E. Sewell: „Odwoływanie się do intelektu, a nie emocji stanowi cechę wyróżniającą zarówno nonsense, jak i komedię” (1987: 189).

<sup>14</sup> Przytacza ją L. Feinberg w rozdziale dotyczącym nonsensowego humoru (1978: 169).

<sup>15</sup> Zob. E. Lear, *Nonsense Botany, and Nonsense Alphabets*, etc. etc, London and New York, 1889. Wszystkim nazwom towarzyszą równie nonsensowe ilustracje, dodatkowo upodabniające *Botanikę* Leara do popularnego w epoce wiktoriańskiej przyrodniczego kompendium.

<sup>16</sup> Zob. Carroll 1990: 52–53. Prowadzone przez Carrolla gry z klasyczną logiką opisuje J.-C. Piguet (1994).

*Alfabetyczne spisy numerów rozdziałów w porządku zwykłym i a tergo, Alfabetyczny i stu procentowo kompletny spis nazwisk wymienionych w tekście książki* („Hela, żona Rybaka z Helu”, „Irena, pośrednia ofiara obsesji antywojnolularskiej”, „Rex — ekshibicjonista szkocki”). (Barańczak 2008: 186, 190, 193)

*Indeks poruszonych zagadnień moralnych i praktycznych* („PEIPERYZM jako snajperyzm: PEIPER”; „PODRYWANIE, metody jego w czasach I. Kanta: KANT”; „SPELEOLOGIA, znaczenie jej dla narodzin platonizmu: PLATO (I)”) (Barańczak 1991: 47–48).

Przedmiotem parodii stają się także należące do powinności nauki zabiegi klasyfikacyjne i definicje, których doprowadzona do absurdu drobiazgowość powoduje efekt komicznej przesady, pozbawiającej je jakiegokolwiek naukowej wiarygodności:

### Liederyk

Nie mylić z **liderykiem**. Limeryk mający coś wspólnego z nieśmiertelnymi *Lieder* (pieśniami estradowymi) Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Feliksa Mendelssohna i innych. Wąską, ale zupełnie specjalną kategorią wewnątrz tej kategorii są **forellimeryki** — limeryki poświęcone konkretnej pieśni pierwszego z wymienionych kompozytorów, słynnemu *Pstrągowi* (*Die Forelle*). (Barańczak 2008: 132; Barańczakowa typologia limerycznych podgatunków zawiera ponad 60 hasel)

Podobne gry z konwencją naukowego opisu dowodzą niewątpliwie związków „niepoważnej” twórczości Barańczaka z tzw. humorem akademickim, reprezentującym sferę *in-jokes*<sup>17</sup>, znajdujących odbiorców w kręgu dość wąsko pojętej „wspólnoty śmiechu”. W widoczny sposób parodia osiąga tu poziom, na którym warunkiem porozumienia staje się wiedza specjalistyczna, odwołująca się do kanonów akademickiego wykształcenia.

Przedstawione tu przykłady jednocześnie parodystycznego i nonsensowego humoru Stanisława Barańczaka pozwalają, jak się wydaje, na sformułowanie wniosków, dotyczących nie tylko aktualnej postaci rodzimego nonsensu, lecz również kondycji i możliwych obszarów aktywności parodii, uważanej dziś za znaczący wyróżnik współczesnych praktyk artystycznych<sup>18</sup>. Dzięki pierwszoplanowej roli parodii zyskuje więc nonsens znamiona praktyki literackiej o intelektualnym i wyrafinowanym (*sophisticated*) charakterze (według Izaaka Passiego „Parodia harmonizuje z intelektualizmem jako jedną z podstawowych cech literatury współczesnej, sama będąc oznaką inteligencji i intelektualizmu”; 1980: 262), co wyraźnie odróżnia jego współczesną, adresowaną do dorosłego, wykształconego odbiorcy postać od klasycznych wzorców Edwarda Leara czy Lewisa Carrolla, których parodystyczne nacechowanie, choćby ze względu na intencjonalnie dziecięcego odbiorcę, pozostawało „w ukryciu” i nie stanowiło obligatoryjnego do uwzględnienia w lekturze wymiaru tekstowego<sup>19</sup>. Tę szczególność potwierdza różnorodność możliwych form przejawiania się parodii jako podstawy współczesnego utworu nonsensowego — od parodystycznych przeróbek konkretnych tekstów literackich,

<sup>17</sup> Pojęcie humoru akademickiego (*academic humour*) pojawia się np. w pracy W. Nasha (Nash 1985: 11). Związek parodii z kategorią *in-jokes* opisuje natomiast N. Malcolm (1997: 119).

<sup>18</sup> Jak pisze L. Hutcheon: „obecnie nasze formy kulturowe są w większym stopniu samozwrotne i parodystyczne niż kiedykolwiek” (2007: 119).

<sup>19</sup> Na drugoplanową rolę parodii w twórczości L. Carrolla zwraca uwagę S. Barańczak: „humor parodystyczny, czy ogólniej prześmiewczy, i dla dorosłych z pewnością dostrzegalny był na dalekim planie; na pierwszym górowała nad wszystkim potęgą czystego nonsensu” (1998b: 10).

poprzez grę parodystyczną ujawniającą się w przekładzie (także na inny gatunek, jak w przypadku streszczenia), po propozycje nowych gatunków parodystycznych i parodię uczonych wywodów, nonsensowi właśnie poświęconych, co powołuje do życia odrębną kategorię meta-nonsensu<sup>20</sup>. Nonsens parodystyczny stanowi więc zjawisko posiadające wyrazistą reprezentację, co umożliwia teoretyczne określenie jego istoty. Jak wolno sądzić, podporządkowanie parodii poetyce nonsensu manifestuje się poprzez przejęcie trzech przede wszystkim właściwości:

1. rezygnacji z pointy, co pozwala wyodrębnić kategorię *pointless parody* (Tigges 1988: 225) jako wariant czysto nonsensowego, pozbawionego tendencji przedstawienia;
2. wyolbrzymionego efektu komicznej inkongruencji istniejącej między parodiowanym obiektem a jego przetworzoną postacią, jak czterowersowe streszczenie *Hamleta* czy przekład oparty jedynie na podobieństwie dźwiękowym do oryginału;
3. relacji *non sequitur*, znoszącej podlegającą interpretacji motywację (*Słoń a sprawa polska*), bądź sytuującej ją w sferze zaskakującej dziwności (mankamęty). Pozostając w służbie nonsensu, parodia zyskuje więc modalność zasługującą na osobny rozdział w historii i teorii literatury „niepoważnej”.

---

## Bibliografia

- Abramowska Janina (1988), *Bajeczka — absurd i konwencja*, „Sztuka dla Dziecka”, nr 1.
- Barańczak Stanisław (1991), *Biografioly*, Wydawnictwo a5, Poznań.
- (1995a), *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewiczza*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (1995b) *Słowo wstępne* [w:] tegoż *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewiczza*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (1998a), *O przyjacielach, Ameryce i pisaniu wierszy (rozmowa z Piotrem Szencem)*, „Nowe Książki”, nr 1.
- (1998b), *Wstęp: Snark jest Bądźżołem* [w:] *44 opowiadanki*, Lear E., Carroll L., Gilbert W. S., Housman A. E., Belloc H., przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (2008), *Pegaz z dębial. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa (wydanie drugie, poszerzone).
- Bourke John (1965), *Englischer Humor*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Cammaerts Emile (1971), *The Poetry of Nonsense*, Routledge, London.
- Carroll Lewis (1990), *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

<sup>20</sup> Pojęciem tym w nieco innym kontekście posługuje się S. Barańczak (Barańczak 1998b: 12).

- Cieślakowski Jerzy (1985), *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy — wyobrażenia dziecięca — wiersze dla dzieci*, Ossolineum, Wrocław.
- Ede Lisa (1987), *An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll* [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam.
- Esar Evan (1954), *The Humor of Humor. The Art. and Techniques of Popular Comedy*, Phoenix House Ltd., London.
- Feinberg Leonard (1978), *The Secret of Humor*, Rodopi, Amsterdam.
- Genette Gérard (1996), *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grümmer Gerhard (1985), *Spielformen der Poesie*, Verlag Werner Dausien, Hanau.
- Hildebrandt Rolf (1962), *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Universitätsdissertation, Hamburg.
- Hutcheon Linda (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska i W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław.
- Jenny Laurent (1988), *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Lear Edward (1998), *Dziąble; Dong o Świejącym Nochalu* [w:] *44 opowiadki*, Lear E., Carroll L., Gilbert W. S., Housman A. E., Belloc H., przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Lecerle Jean-Jacques (1994), *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, London–New York.
- Malcolm Noel (1997), *The Origins of English Nonsense*, HarperCollinsPublishers, London.
- Markiewicz Henryk (1974), *Parodia a inne gatunki literackie* [w:] tegoż, *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa.
- Nash Walter (1985), *The language of humour*, Longman, London–New York.
- Nycz Ryszard (1995), *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku* [w:] tegoż, *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Passi Izaak (1980), *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, PWN, Warszawa.
- Petzold Dieter (1972), *Formen und Funktionen der englischen Nonsense — Dichtung im 19. Jahrhundert*, Verlag Hans Carl, Nürnberg.
- Piguet Jean-Claude (1994), *Struktury logiczne komizmu* [w:] *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand i T. Stróżyński, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Schöne Annemarie (1954), *Nonsense-Dichtung als Phänomen der englischen Komik*, „Die Neueren Sprachen”.
- Sewell Elizabeth (1987), *Is Flannery O'Connor a Nonsense Writer?* [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam.
- Tigges Wim (1988), *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam.
- Tuwim Julian (1927), *Antologia polskiej parodii literackiej*, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Kraków.
- (2008), *W oparach absurdu* [w:] tegoż, *Pegaz dęba*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Ziomek Jerzy (2000), *Parodia jako problem retoryki* [w:] tegoż, *Rzeczy komiczne*, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, Poznań.

### Streszczenie

Artykuł stanowi próbę analizy niezwykle różnorodnego i bogatego repertuaru form parodystycznych obecnych w twórczości nonsensowej Stanisława Barańczaka. Obiektem prowadzonej przez autora gry parodystycznej stają się z jednej strony utwory klasycznej literatury angielskiej, jak np. limeryki Edwarda Leara, które zyskują nową postać w wyniku zastosowania wyrafinowanej strategii przekładowej, z drugiej zaś — podstawowy kanon dzieł literatury polskiej (teksty Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego, Norwida czy Broniewskiego), dobrze znany rodzimemu wykształconemu odbiorcy (*Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza*, 1995). Istnienie tego podstawowego dla lektury poziomu nawiązań intertekstualnych sprawia, iż nonsens Barańczaka posiada wyraźnie intelektualny charakter, przypominając pod wieloma względami tzw. *in-jokes*, adresowane do dość wąskiej „wspólnoty śmiechu”. Szczególną odmianą stosowanych przez autora zabaw intertekstualnych jest parodia dyskursu naukowego, której imponujący przykład to „prywatna teoria gatunków literackich”, zawarta w książce *Pegaz zębial. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (2008). Wśród wykreowanych przez Barańczaka gatunków znalazły się m.in. alfabeton, występujący w formie pełniącej funkcje mnemotechniczne parafrazy, jak w przypadku monologu Hamleta, w którym następujące po sobie wersy składają się ze słów reprezentujących kolejne litery alfabetu, co ma ułatwić aktorom pamięciowe opanowanie tekstu, czy mankofon (odmiana mankamętu), czyli wersja znanego utworu literackiego pozbawiona głosek nastroczających trudności ludziom z wadami wymowy, jak słynny sonet *Burza* Mickiewicza z poddaną ekstrakcji głoską „r”. Przedstawiona wielość i różnorodność stosowanych przez autora form parodystycznych prowadzi do wniosku, iż przyjęte przez badaczy rozumienie nonsensu jako nie tyle braku, co parodii sensu zyskuje szczególne potwierdzenie w dziedzinie współczesnego nonsensu „intelektualnego”, reprezentującego czysto humorystyczną, stworzoną dla celów ludycznych, odmianę intertekstualności.